

REPRESENTAÇÕES VISUAIS DE GRUPOS INDÍGENAS NO JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO: EDUCANDO POR MEIO DO LETRAMENTO CRÍTICO VISUAL

Visual Representations of Indigenous Groups in the Newspaper Folha de São Paulo: Educating through Critical Visual Literacy

Souzana MIZAN, FMU¹

RESUMO: Este artigo estuda representações visuais de culturas e grupos sociais considerados subalternos feitas por instituições dominantes, como o jornal Folha de São Paulo, e sugere que analisar a maneira pela qual imagens fazem referência ao mundo em que vivemos permite-nos compreender a ideologia subjacente a cada representação. A investigação é realizada à luz das abordagens pós-colonial e pós-formalista que partem do princípio de que a linguagem (integrando imagem) e a construção do conhecimento do mundo são geradas tanto dentro de um contexto sócio-histórico-ideológico específico quanto dentro de relações socioeconômicas específicas entre os poderosos e os subalternos. O objetivo é propor que atividades de Letramento Crítico Visual (Rose, 2007) podem levar os alunos a desenvolver ferramentas/recursos para a expansão interpretativa e a análise crítica de imagens dentro da sala de aula, de forma a proporcionar-lhes oportunidades para produzir conhecimento que reconheça as nossas sociedades como multiculturais e resgate os pontos de vista dos subjugados.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens; Subalternos; Letramento; Crítico; Representação

ABSTRACT: This article studies visual representations of cultures and social groups considered subaltern made by dominant institutions, such as the newspaper Folha de São Paulo, and suggests that analyzing the way in which images make reference to the world we live in will allow us to understand the ideology ingrained in each representation. The research is conducted using the postcolonial and post-formalist approaches that assume that language (images included) and the construction of knowledge of the world are both generated within a specific socio-historical and ideological context and within specific socioeconomic relations between those that have power and the subaltern. Our objective is to propose that Critical Visual Literacy activities (Rose, 2007) can make students develop tools/resources that expand interpretively their critical analysis of images in the classroom and provide them with opportunities to produce knowledge that recognizes our multicultural societies and rescues the views of the subjugated.

KEYWORDS: Images; Subaltern; Literacy; Critical; Representation

¹ Doutora em Letras pela USP e docente nas Faculdades Metropolitanas Unidas – SP.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A sociedade moderna é reconhecida como aquela em que predomina o poder da imagem uma vez que essa sociedade produz e consome imagens como nunca antes. Conforme asserções de Kress e van Leeuwen (1996) e Kress (2003), vivemos em um período em que a linguagem imagética ganha crescente visibilidade, pois a Nova Mídia promove a representação e expressão visual como forma de comunicação.

Além disso, é uma característica da sociedade moderna produzir e consumir imagens que se tornaram representações de fragmentos da realidade. Um dos instrumentos mais “realistas” para representação da realidade é considerado ser a arte da fotografia, uma vez que usa uma máquina para produzir a imagem. Assim, as fotografias são geralmente concebidas como menos ligadas aos processos de interpretação do criador da imagem do que objetos visuais como pinturas ou desenhos que são feitos a mão. Os espectadores costumam atribuir às fotografias a característica de transparência, o que significa que as fotografias são vistas como realistas, aparentemente neutras e objetivas. Elas são consideradas representações exatas do que o fotógrafo viu através da lente da câmera, sem qualquer distorção pela “intenção” do fotógrafo.

No entanto, assim como a linguagem, o visual é formado e produzido por culturas específicas (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996: 30). A visão não é somente uma habilidade física e natural do ser humano, mas um processo físico cultural e histórico (SOUZA, 2008). A visão é formada por códigos culturais e por construções simbólicas que, como a linguagem, moldam a realidade que o ser humano observa. Por isso sugerimos que vejamos com nossa mente e não com nossos olhos.

Na presente conjuntura da globalização, há um fluxo contínuo de fotografias que representam povos e grupos subalternos e contribuem para o estabelecimento de certas relações políticas, econômicas, culturais e éticas com esse Outro. Leitores de jornais e revistas, tele-espectadores e navegadores da Internet que entram em contato com fotografias de povos indígenas, quilombolas, favelados e pessoas sem teto criam opiniões a partir dessas representações que são produzidas dentro da ideologia da instituição criadora da representação.

As análises das representações imagéticas de grupos subalternos feitas por instituições dominantes, pelo próprio grupo subalterno ou por fotógrafos que buscam a expressão artística na representação do Outro confrontam maneiras diferentes de representar o sujeito subalterno. Nesse confronto de representações, o que parece estar em

jogo, para os criadores da representação, é a forma mais fiel, verdadeira ou autêntica de descrever o sujeito subalterno. Inspiramo-nos no trabalho de Bhabha, cuja discussão de hibridismo aborda a questão sempre a partir da perspectiva da *linguagem* (no caso, imagética) e da *identidade* (SOUZA, 2004: 114).

Bhabha (1995) sugere que o hibridismo constitui um elemento intimamente implicado na linguagem e consequentemente na representação. Quando a representação ou imagem é vista como reflexo de um referente fixo, ela é considerada transparente, direta e não-mediada (SOUZA, 2004: 114). Entretanto, Bhabha vê qualquer representação “como uma produção sistêmica situada dentro de determinados sistemas e instituições de representação – ideológicos, históricos, estéticos, políticos” (1984: 54). Para Bhabha, o significado não é algo que pode ser recuperado através de uma referência direta a uma origem “real” postulada (SOUZA, 2004: 117).

Segundo Bhabha, qualquer representação ou imagem, seja ela feita por instituição dominante ou pelo subalterno, é híbrida. O *lôcus de enunciação* ou o contexto ideológico, cultural, histórico e social do produtor da imagem e dos intérpretes influencia o processo de significação. Por isso, as identidades construídas nas fotografias de grupos subalternos são híbridas em três níveis: do produtor, do intérprete e do sujeito representado. Identidade cultural como um signo arbitrário representa a ambivalência central da estrutura de conhecimento na modernidade. E esse conhecimento não se apresenta como algo universal, mas como algo sempre intimamente implicado no contexto do produtor, do intérprete e do sujeito subalterno.

O visual é diretamente ligado às culturas no contexto das quais o ato de contemplar acontece. Kress e van Leeuwen (1996: 30) afirmam que “assim como a linguagem, o visual é formado e produzido por culturas específicas”. As pessoas nascem em sistemas de pensamento e percepção que estão além delas. Estes sistemas de pensamento e a forma como os indivíduos se envolvem com eles contradizem os valores fundamentais do pensamento humanista já que as pessoas tendem a usar o visual sem refletir sobre a dimensão histórica e cultural do conhecimento e da verdade que este visual reflete (SAID, 2004: 30-31).

A fotografia, como material impresso, cria uma relação entre a comunidade de origem (do fotógrafo, criador da representação), a comunidade representada (o sujeito da foto) e a comunidade de chegada (os leitores). Essas relações são caracterizadas por questões de poder.

Esse poder toma forma quando o fotógrafo encontra-se em uma experiência trans-cultural e a sua cultura media a perspectiva que ele desenvolve em relação à cultura do "Outro". As características que ele escolhe para representar e descrever os "outros" são baseadas em conceitos de sua própria cultura, pois o lugar de onde falamos afeta a maneira como nós concebemos a realidade e damos sentido a ela. Esta localização nem o "Outro" subalterno, nem o fotógrafo, nem o leitor da imagem pode transcender. É inevitável que fotógrafos e leitores de fotografias de grupos subalternos exercitem autoridade cultural sobre as culturas "subalternas" que estão dispostos a descrever e compreender.

Estamos vivendo na realidade a crise de representação pois quem está envolvido no ato de representar não descobre a verdadeira natureza do representado, mas o criador da imagem ou falante está participando na construção da posição-sujeito do representado baseado na sua própria interpretação situada (ALCOFF, 1991-92: 5).

LETRAMENTO CRÍTICO VISUAL E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Nossas vidas sociais estão saturadas por imagens. Portanto, aprender a interpretá-las deve tornar-se um meio importante de compreensão da vida social. Rose (2007: 166) resume as estratégias para a interpretação de imagens:

Olhar para as suas fontes com um olhar renovado; imergir-se em suas fontes; identificar temas-chave em suas fontes; examinar seus efeitos de verdade; prestar atenção a complexidade das fontes e suas contradições; procurar o invisível, assim como o visível; prestar atenção aos detalhes.

Aspectos materiais da imagem levam seus espectadores a descrevê-la e interpretá-la de determinadas maneiras e não de outras. Sua "composição" (ROSE, 2007:20) e a forma como os elementos da imagem são dispostos, desempenham um grande papel nos efeitos que a imagem tem. Outros elementos materiais de imagens que influenciam a forma como elas são vistas são o tamanho, a cor e a textura da imagem. Rose (ibid.) sugere também estudar o "layout interno" (181) e a "organização espacial" (185) de qualquer objeto exposto. O lugar onde qualquer objeto é mostrado e as relações que estabelece com os outros objetos exibidos também pode nos ajudar a decifrar as estratégias que qualquer instituição usa para produzir um espetáculo. Elementos que são colocados juntos, agrupados para fins de exposição estão ligados e considerados como pertencendo juntos como complementares, contínuos ou contrastantes.

Reiteramos a importância de desenvolver Letramento Crítico Visual dentro da sala de aula, pois ele permite analisar a maneira pela qual imagens fazem referência ao mundo em que vivemos. O sujeito na fotografia é sempre representado de maneiras compatíveis com a ideologia dominante do contexto no qual o fotógrafo se insere. Nós, como contempladores das fotografias, usamos certos processos para analisar as imagens que atraem a nossa atenção e criamos um discurso sobre a imagem que faz da representação visual uma representação verbal que por sua vez revela os aspectos sociais do campo visual e prova que imagens fazem parte do nosso mundo mental.

Este projeto apresenta uma proposta de investigação dos novos letramentos e mais especificamente do Letramento Crítico Visual no nível universitário brasileiro. Nessa pesquisa de implementação prática, espera-se desenvolver recursos (atividades de pesquisa de campo) por meio dos quais seja possível observar e analisar o processo dos alunos na leitura e interpretação de imagens. A construção de imagem por instituições com ideologias e interesses considerados dominantes e as diversas interpretações da mesma pelos alunos criam um *insight* valioso, pois fazem emergir maneiras de olhar que podem se diferenciar profundamente dos pontos de vista produzidos pelo mundo Ocidental (Kincheloe, no prelo).

Analisaremos três fotografias de um grupo considerado subalterno: os Indígenas. A primeira fotografia apareceu no site do jornal Folha de São Paulo, no dia 18 de Junho de 2012. Ela foi tirada durante o evento Rio+ 20 que foi marcado pelos protestos Indígenas de várias etnias, principalmente contra a construção da hidroelétrica de Belo Monte. Essa fotografia tem como figura central o Indígena, usando vestimentas típicas. Ele é a figura mais saliente e evoca a identificação do leitor com ele. Contudo, ele não faz contato com o leitor, pois como participante representado, ele desvia o olhar e não olha diretamente para o participante interativo, o leitor (KRESS e VAN LEEUWEN, 2000: 122). Assim o leitor não é convidado a compartilhar a composição imagética com o Indígena e, logo, o Indígena apenas se oferece como objeto de contemplação.

O Indígena é representado em *close-up* (plano fechado) que faz o leitor conseguir ver sua expressão facial. Por outro lado, os policiais que em número são muitos mais que o Indígena são retratados em *longshot* (plano aberto) e assim é criada uma certa distancia entre eles e o observador. Eles são representados com os corpos retratados quase por inteiro. O Indígena e quase todos os policiais são retratados mostrando o perfil. O ângulo oblíquo provoca no leitor um sentido de desapego à cena observada.

A estruturação da fotografia concebe os componentes imagéticos como identidades afastadas, que não se relacionam. A linha divisória entre eles é representada pela barreira. Há também contraste de cores, de definição e de elementos: o Indígena é pintado, usa cocares cores azul e laranja vibrantes e enfeites coloridos. Ele também está carregando arco e flecha, mostrando que para os povos indígenas essa é uma situação de guerra. As cores com as quais o Indígena é retratado apresentam alta saturação enquanto os soldados são representados em cores escuras e embasadas. Não dá para diferenciar um soldado do outro. Eles usam uniformes e carregam armas que os protegem de qualquer ataque.

O sentido é construído dentro da representação e a imagem leva o leitor à fazer uma certa interpretação. Apesar do Indígena ocupar o centro e ser saliente, o fato de que ele não olha diretamente para o espectador e é fotografado em ângulo oblíquo limita a identificação do leitor com ele. A fotografia implica que apesar do fato que culturas modernas e mais tradicionais coexistem, elas raramente entram em contato e quando estão obrigadas a se relacionar elas tomam uma atitude de se proteger uma da outra.



Indígenas de várias etnias protestam durante a Rio+20 (Folha de São Paulo, 18 de Junho de 2012)

É importante ressaltar que quando os povos indígenas buscam reivindicações, eles frequentemente usam trajes e adornos típicos de índios brasileiros. Nessas ocasiões os cintos feitos de animais ou folhas de plantas são usados para lhes cobrir o sexo. Pinturas corporais também fazem parte da identidade que os índios procuram construir para eles mesmos em situações em que entram em contato com o homem branco e com a mídia. Os

colares e as pulseiras contribuem para a construção de uma identidade cultural que se conecta às suas raízes.

A performatividade de sua aparência busca criar uma identidade Indígena pura e não contaminada pelo contato com o homem branco. De alguma maneira essa identidade “inventada”, (MORRISON apud. GUNEW, 1997) cria um “Eu” que é implicado nas condições sociais de sua emergência (BUTLER, 2005:7). A identidade cultural criada pelos Indígenas nesses eventos interage e tenta lidar com as culturas dominantes dando primazia no Tornar-se sobre o Ser (NIETZSCHE apud. VATTIMO, 2004: x).

Pode-se dizer que os Indígenas, como movimento social de cunho identitário, sentem-se obrigados a se identificar com a sua categorização para poder se mover no espaço público. Eles se vestem de forma estereotipada, pois sabem que no meio dos grupos dominantes suas vestimentas e pinturas corporais podem ser vistas como manifestações artísticas e vão ser apreciadas e isso pode contribuir para suas lutas de ganhar voz. Apesar das identidades nunca serem fixas mas sempre fluídas e no processo de mudança, certos grupos sociais que buscam emancipação usam o que Spivak (1994) chama de essencialismo estratégico, a necessidade de usar dimensões estéticas e de encenação para poder se representar dentro das instituições políticas.

Não pode ser ignorado o fato de que o discurso do Outro, do subalterno da sociedade não é comumente ouvido por eles próprios mas requer mediação (através dos governos, ONGs, intelectuais etc.). A tarefa da “produção ideológica contra-hegemônica” (SPIVAK, 1994: 69) é uma iniciativa rara e difícil. As culturas subalternas lutam e se esforçam para ganhar voz. Entretanto, como John Beverly escreve, “se os subalternos podiam falar de uma maneira que nos importaria, que nos fazia sentir forçados a ouvir, não seriam os subalternos” (apud. KAPOOR, 2004: 639). Ausência do poder da fala é a razão principal pela qual esses grupos continuam a viver na obscuridade (apesar de sua presença física estar em todo lugar).

Na verdade, a tarefa de produção de sujeito, de construção de uma identidade é sempre dialógica com outros sujeitos e leva a uma troca intersubjetiva. Identidades são relacionais, construídas dialogicamente e transformadas pelos encontros aos quais o sujeito se submete. O relato que faço de mim mesmo está sempre direcionado a alguém, também quando o destinatário permanece anônimo e indefinido (BUTLER, 2005:36). A manifestação Indígena que se torna um evento esteticamente atraente procura estabelecer a singularidade Indígena. É indiferente se o Outro recebe a manifestação do Eu, pois a

importância se encontra no lugar que estabelece a relação de uma possível recepção (BUTLER, 2005:67).

A próxima fotografia que analisaremos apareceu na Folha de São Paulo em 20/08/2012. Durante o ritual do Kuarup (cerimônia fúnebre), no Alto Xingu, índios pediram respeito e protestaram contra a construção de Belo Monte. O ritual do Kuarup, que homenageou o antropólogo Darcy Ribeiro, contou com a presença de Ana de Hollanda, ministra da Cultura, que evitou receber o manifesto dos índios encaminhado à presidente Dilma, como a legenda de uma das fotografias revela.

Nessa fotografia vemos o Cacique Aritana conversando com Ana de Hollanda no final do Kuarup, na aldeia Yawalapiti. A fotografia mostra a cultura dominante e subalterna entrando em contato. Apesar da disponibilidade da ministra da cultura em homenagear esse ritual Indígena, o fato de que ela não recebeu o manifesto dos índios para encaminhar à presidente Dilma mostra a resistência das autoridades em ouvir a voz dos índios.



Cacique Aritana conversa com Ana de Hollanda no final do Kuarup em homenagem ao antropólogo Darcy Ribeiro, na aldeia Yawalapiti (Folha de São Paulo em 20/08/2012)

Na imagem a ministra Ana de Hollanda e o cacique apertam as mãos, um gesto que mostra na cultura ocidental confiança, respeito e igualdade entre os atores. Entretanto, nessa fotografia, o espectador sente o incômodo que esse aperto de mãos causa aos participantes. Eles não se olham no olho, mas sim para suas mãos enquanto executam o

gesto. O sorriso deles é forçado, encenado para a mídia. Apesar da ministra tentar mostrar sua identificação com a causa Indígena usando a blusa em que está escrito: “Kuarup, Terra Indígena, Xingu”, ela demonstra um incômodo com o contato que é identificado também na postura do Cacique.

Os participantes representados, nesse caso, não criam contato com o leitor pois não olham para o participante interativo e não o convidam a compartilhar da interação com a composição imagética. O Cacique e a ministra se tornam objeto de contemplação para o leitor que é convidado a refletir sobre a maneira que a cultura moderna e tradicional brasileira interagem.

O plano mediano que mostra os participantes até a cintura e o ângulo frontal criam envolvimento e uma ligação social com o leitor, mas não garantem muita intimidade. A modalidade é naturalista pois tem alta saturação de cores e cores diversificadas.

Como pano de fundo, a imagem tem uma construção provisória feita de bambu e lona. Os dois participantes são salientes e os vetores das mãos e olhos conectam os elementos da fotografia. A identidade do Cacique Aritana é visualmente marcada por causa de sua cor de pele, textura de cabelo e estrutura corporal. Nessas características é atribuído um excesso de significados sociais. Essas características corporais não têm significado intrínseco mas produzido pela sociedade onde essas identidades circulam (MOYA, 2006: 106). Identidades raciais são exemplo do tipo de identidade marcada no corpo.

Apesar dessa fotografia não ser uma colagem, no sentido técnico do termo, seu efeito explora os elementos que dão conta do sucesso artístico e político da colagem: o choque na mesma superfície de elementos heterogêneos e muitas vezes conflitantes. Os espectadores são seduzidos pela imagem e sua estética mas tem a tendência a ignorar a verdade atrás da imagem e a realidade fora da encenação (RANCIÈRE, 2011: 12). E a verdade é que o mundo ocidental, capitalista e moderno ignora grupos como os Indígenas que usam uma epistemologia diferente para entender a realidade. A realidade desses grupos é dura, pois por razões políticas e econômicas são obrigados a deixar as terras que pertencem a seus grupos, tribos e famílias há centenas ou mais de anos.

De novo nessa ocasião, o Indígena optou por se representar usando vestimentas típicas indígenas. Ele busca sua identidade nas suas origens e usa essencialismo estratégico (SPIVAK, 1994: 79), isto é a construção de uma identidade essencialista para se constituir politicamente e reivindicar direitos. O olho branco ocidental é levado pelo fetichismo visual (HACKENBERG em MOYA, 2006: 107) a atribuir certos significados à identidade Indígena a partir das características corporais visualmente marcadas. O espectador é

conduzido a acreditar que “ver” o Outro é igual a “conhecer” esse Outro (idem.). Transformamos em fetiche o que é visualmente acessível e acreditamos que o visual conta a “verdade” sobre a pessoa – revela seus pensamentos íntimos, capacidades e atitudes.

O espectador, quando contempla qualquer imagem, ele observa, seleciona, compara e interpreta. Ele liga o que está vendo com outras imagens que já viu em outros lugares e compõe a sua própria imagem à partir dos elementos que vê na imagem que está observando. Assim, o espectador se torna crítico do conhecimento que busca ser transmitido de forma direta e uniforme pela mídia. Os espectadores compartilham um poder coletivo que se origina no poder que cada um tem de traduzir de sua maneira o que vê e ligar o estímulo visual a uma aventura intelectual que é única para cada espectador (RANCIÈRE, 2011: 17).

Uma comunidade de espectadores emancipada exige observadores que adotem o papel de intérprete ativo, que desenvolvam sua própria tradução a fim de apropriar-se da “história” e transforma-la em sua própria história. Mas não podemos argumentar que a estranheza sensorial produzida pelo conflito entre os elementos heterogêneos causará um entendimento do estado de coisas no mundo. E também não somos capazes de concluir que esse entendimento do mundo provocará uma decisão de mudá-lo. Esses caminhos não são diretos e também não podem ser calculados.

Na próxima fotografia escolhida dessa série (que na verdade fechava a narrativa visual do jornal Folha de São Paulo no dia 20/8/2012) vemos um Indígena entrando na sua toca. O plano é aberto (*longshot*), expondo todo o corpo do participante e apresentando-o de forma distanciada. O espectador sente a ausência de familiaridade com o participante representado e a distância social. A cultura Indígena entra em contato com a cultura dominante nessa imagem a partir do cartaz que escreve: “Basta, Dilma!!! Mais respeito aos direitos Indígenas”. O ângulo é oblíquo e provoca no leitor um sentido de desprendimento da cena observada.

O Indígena não cria contato com o leitor, demonstrando assim a ausência de afinidade social. Somos chamados a observar o participante representado virando as costas para nós e tudo que representamos. Na verdade ele é captado fazendo literalmente o que o mundo ocidental tem feito com os Indígenas há mais de cinco séculos. Temos virado as nossas costas para eles pressupondo que pessoas que não contribuem para o desenvolvimento tecnológico, econômico ou científico da maneira que nós o definimos, podem ser postas de lado ou exterminadas.

É importante ressaltar que nenhuma fotografia é a reprodução de nenhuma cena. Na verdade, toda fotografia é um sistema de relações entre o visível e o não visível, o visível e a fala, o falado e o não falado. A imagem fala que essa é uma realidade que os espectadores não olham e nem conhecem e os convida a agir de acordo com o conhecimento que ela oferece. A fotografia fala que essa é uma realidade para a qual os leitores não querem olhar, pois sabem que são responsáveis por ela.



Durante o ritual do Kuarup, no Alto Xingu, índios pedem respeito e protestam contra a construção de Belo Monte (Folha de São Paulo em 20/08/2012)

Sem dúvida o protesto dos Indígenas vira um espetáculo na mídia, e o espetáculo uma comodidade. Consumimos essas fotografias de emancipação social da mesma maneira que consumimos qualquer outro produto. Também no caso em que fotografias esteticamente atraentes de grupos sociais que buscam emancipação sejam amplamente divulgadas e apreciadas, não há garantias de que essa divulgação da condição dos subalternos leve a uma mudança na sua condição.

FOTOGRAFIA COMO UM INSTRUMENTO DE DOCUMENTAÇÃO SOCIAL

Quatro dias depois da divulgação das fotos do ritual de Kuarup, a Folha de São Paulo publicou um artigo sobre a menina sem-terra que foi fotografada 16 anos atrás pelo fotógrafo Sebastião Salgado. O fotógrafo renomado a escolheu como representante do grupo Sem Terra. Naquela época ela peregrinava com os pais pelo interior do Paraná em busca de um lote de terra. A imagem foi captada na margem da rodovia que liga Laranjeiras do Sul a Chopinzinho (oeste do Paraná).

A menina nesta foto faz contato com o leitor olhando-o diretamente nos olhos. O olhar dela, cheio de inocência e dor, convida o espectador a compartilhar e interagir com a composição imagética. Deixou-nos surpresos o fato que Joceli Borges declara no artigo do jornal Folha de São Paulo que: "Não vi ele me fotografando. Parece que estou olhando para a foto, mas não lembro de ver alguém me fotografando. Nem minha família lembra o local exato onde foi. Fiquei sentida por sair toda desarrumada. Mas fico feliz pelo meu pai e minha mãe ter conquistado a sua terra." Neste caso o representado não participa da construção da própria identidade. Se ela tivesse a chance de se representar, ela não teria escolhido ser fotografada dessa maneira. E ela repete: "Um dos meus maiores sentimentos e do meu pai foi eu sair na foto do livro toda desarrumada", afirma.

Pode-se dizer que o Sebastião Salgado usa a fotografia nesse caso como um instrumento de documentação social. Essa fotografia nos apresenta com três funções de qualquer imagem: tem a caracterização de uma identidade, a disposição intencional do corpo no espaço e a relação que essa identidade cria no contexto específico com os leitores. A fotografia que faz uma caracterização social cria também uma indeterminação estética. O rosto sujo representado em plano fechado (*close up*) convida os contempladores da fotografia a se tornarem mais íntimos dessa menina e mais familiarizados com a luta das pessoas Sem Terra. A fotografia é esteticamente atraente em seu contraste de preto e branco por representar uma realidade ignorada e por isso "ganhou espaço na mídia, em museus e em galerias do Brasil e do exterior". Mas Joceli não compartilha a opinião pública que se sentiu encantada pela fotografia da menina bonita mas pobre e contesta a maneira pela qual ela foi retratada.

De acordo com Sontag (1977), a fotografia como um instrumento de documentação social surgiu como resultado de uma atitude de classe média chamada humanismo. No entanto, o comportamento destes 'humanistas' não era apenas algo puro e superior mas foi zeloso e meramente tolerante, curioso e indiferente. Esta atitude humanitária apareceu em

primeiro lugar nos Estados Unidos, quando as favelas apareceram a intelectuais de classe média como "decorações apaixonantes" (56). Eles achavam que o objetivo da fotografia era descobrir uma verdade escondida. Talvez não fosse tanto uma questão de descobrir uma verdade escondida, mas talvez um esforço para mostrar para intelectuais de classe média que a existência de realidades paralelas desconhecidas a eles poderiam ser de algum interesse estético.



Folha de São Paulo 24/08/2012

Esse caráter conflitante de representações fotográficas que se tornam uma documentação social é levada mais longe por Sontag (1977). O fotógrafo, um forasteiro, é declarado justo reprodutor da realidade diferente e talvez exótica. Esta experiência de conhecer o que há lá fora, mas está fora do alcance, não apenas expressa o cumprimento de um interesse científico da parte do criador e do observador, mas também um reforço de um consumismo estético a que todos agora somos viciados. O estranho, o exótico tornou-se interessante, atraente e até bonito. No entanto, às vezes, o aspecto estético coexiste como humanitário.

Sebastião Salgado cedeu os direitos autorais do livro "Terra" ao MST e Joceli acabou vendo seus pais conquistarem a posse definitiva de um terreno depois que ela virou capa do livro. Isso mostra que às vezes pode haver algum resultado positivo para os grupos subalternos. Mas como o jornal revela, Joceli ainda vive em um acampamento do MST.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisa três fotografias recentes de grupos Indígenas na mídia jornalística dominante de São Paulo. Mostramos que a linguagem imagética e sua construção de conhecimento do mundo são geradas tanto dentro de um contexto sócio-histórico-ideológico específico quanto dentro de relações socioeconômicas específicas entre os poderosos e os subalternos. Cada uma dessas fotografias faz a caracterização de uma identidade no contexto próprio e cria uma relação entre essa identidade e os leitores. A construção de significados nas fotos usou a teoria crítica para analisar o discurso imagético nessas representações dominantes.

Acreditamos que a implementação do Letramento Crítico Visual de fotografias antropológicas na sala de aula pode levar o aluno a atravessar fronteiras tradicionais de olhar para o Outro afirmando o poder dessas análises críticas. Assim, a percepção da ambigüidade nas representações visuais do Outro pode desenvolver no aluno habilidades hermenêuticas e estratégias retóricas, levando-o a compreender a ligação entre representação e o contexto que a constitui. Esse contexto histórico, político e ideológico da instituição produtora da representação inegavelmente influencia sua produção de sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFF, Martín Linda. The Problem of Speaking for Others. **Cultural Critique**. No 20, Winter 1991-1992, pp. 5-32.

BHABHA, Homi. Freedom's Basis in the Indeterminate. IN: **The Identity in Question**. ed. John Rajchman. New York and London: Routledge, 1995.

BUTLER, Judith. **Giving an Account of Oneself**. New York: Fordham University Press, 2005.

GUNEW, S. 'Postcolonialism and Multiculturalism: Between Race and Ethnicity', *Yearbook of English Studies* 27, 1997, p. 22-39.

KAPOOR, Ilan. Hyper-self-reflexive development? Spivak on representing the Third World 'Other'. IN: **Third World Quarterly**, Vol.25, No.4, 2004, p. 627-647.

KINCHELOE, J. L. (forthcoming). Beyond Reductionism: Difference, criticality, and multilogicality in the bricolage and postformalism. Available online at: <http://freire.mcgill.ca/articles/node65/Research/BeyondReductionism.doc>. [Date of access: April: 11, 2012.]

KRESS, Gunther. **Literacy in the New Media Age**. New York: Routledge, 2003.

KRESS, Gunther. and VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images**. London: Routledge, 1996.

MOYA, Paula. M L. What's Identity Got to Do with it? Mobilizing Identities in the Multicultural Classroom. In: Alcoff, García, Mohanty e Moya (eds) **Identity Politics Reconsidered**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. London & Brooklyn: Verso: 2011.

SAID, Edward.W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad Rosaura Eichenberg. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**. London: Sage Publications, 2007.

SONTAG, Susan. **On Photography**. New York: Anchor Books, 1977.

SOUZA, L.M.T.M. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Beyond "here's a culture, here's a literacy" vision in Amerindian Literacies. IN: PRINSLOO, M. et al. **Literacies, Global and Local**. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Pub., 2008

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? IN: WILLIAMS, P. and CHRISMAN, L. (eds) **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory**. New York: Columbia University Press, 1994, p. 66-111.

VATTIMO, Gianni. **Nihilism and Emancipation: Ethics, Politics, & Law**. New York : Columbia University Press, 2004.